



programa
sendas



egresados



investigación
y producción



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Indagaciones escénicas sobre la presencia del actor, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita

MARÍA VERÓNICA MENDIETA

BVMENDI@HOTMAIL.COM

LICENCIADA EN TEATRO

ASESORA: LIC. CAROLINA CISMONDI

RESUMEN

En la investigación se procuró articular el mundo de la palabra (significado, lo que permanece) con el mundo de la presencia (lo efímero, lo que fluctúa, lo que es constante cambio, lo imprevisible), en la puesta en escena de una dramaturgia escrita. Consideramos la presencia como noción relacional, en tanto esencia y calidad de actuación, con una dimensión tanto temporal “estar en el presente”, cuanto espacial “estar en presencia de otros”. El teatro es el arte del presente por excelencia, Grotowski centra sus fundamentos en la relación actor-espectador, en el encuentro corporal humano en un mismo lugar y un mismo tiempo, el aquí y ahora. En nuestra investigación el trabajo sobre la presencia se centró en el actor, en especial, la persona del actor; lo que generó otra calidad de actuación, otro estar, otra disposición. Se trabajó sobre esta “disposición” (de apertura, de recepción) y, sobre todo, una voluntad de conectar con el presente, de no tener certezas, de dejarse guiar por su percepción. La investigación aporta un lugar, una posibilidad de abordar la palabra en su relación con la presencia, desde la conceptualización de “Figura representada” (nominación extraída de Denis Guénoun), no aislada, sino vinculada y construida desde el diálogo con los mecanismos utilizados para abordar la presencia en escena.

PALABRAS CLAVE

Presencia – percepción – encuentro

INTRODUCCIÓN

Sólo la acción está viva, pero sólo la palabra permanece. Barba (2005:212)

Esta investigación nace del vacío, sólo aparente, que con el transcurso del tiempo comienza a llenarse de intereses, voluntades, deseos, preguntas y contenidos. Los cuales confluyen en la expresión *lleno/vacío*, que encierra en sí misma la noción de *presencia*. La cual, en sí, es parte de otra dualidad: presencia/ausencia, que parecen ir de la mano, indisolublemente unidas. Así lo expresa Mostacio:

Ausencia que quiere ser llenada por la presencia, falta que se quiere suprimir a través de la aproximación. Esta parece ser la más elemental conjugación de la fisura que acompaña a los humanos desde tiempos primordiales, separando en pedazos aquello que debería estar unido. Ausencia y presencia son dos instancias que nos acompañan a través de la historia, que están en la base de todos los retornos. (2011:1)

En ese vacío inicial surgen preguntas que parecen buscarle un sentido al hacer y, entre ellas, aparece entonces el auto-cuestionamiento sobre la razón de ser del teatro hoy en día, de porqué seguir haciendo teatro hoy y de qué persigo, busco o anhelo cuando asisto al teatro.

La respuesta al primer cuestionamiento la encuentro al sentirme identificada con el pensamiento de Guénoun (2004:1) cuando cuestiona: “porqué tendría que haber teatro hoy en día. Porque aparentemente ya no es necesario. Todas las funciones que cumplía el teatro (...) otros medios lo hacen mejor que el teatro, de modo más eficaz”. Y arriba a la conclusión, de que:

Si es necesario será porque ya no se trata principalmente de contar historias, de entrar en la intimidad de un personaje. Porque el escenario está ordenado para otra cosa que podríamos llamar su función presentativa (...) Cuando uno va o decide hacer teatro, es para ver o mostrar algo que está en el escenario (...) Va uno a ver a alguien (...) que tiene ganas de realizar aquél gesto de exposición, de entrega, tiene uno ganas de entregarse, de liberarse en el escenario, a sí mismo. (2004:2 y 3)

Y luego completa:

El campo de experiencia del escenario cambió de naturaleza (...) ahora se trata de entregar o liberar una experiencia del existir, eventualmente con la ayuda de <figuras representadas>, pero ya no son más que instrumentos, cosas que sirven, el corazón de la actuación ya no está allí. (2004:4)

El *por qué seguir haciendo teatro* implica una posición política, al entender el teatro como resistencia. Esta resistencia al vínculo con la visión del teatro de Grotowski en cuanto a eliminar lo superfluo de lo escenotécnico y centrarse en “la relación actor/espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y <viva>”. (2008:13) Dicha postura enfatiza *la relación actor/espectador* como elemento imprescindible y hasta suficiente, para que el teatro exista.

El teatro se concreta con el público, con la presencia del espectador, hasta antes, no es teatro. Es el “arte del convivio” como lo denominara Dubatti (2003), aquél que, si pierde su contacto con el público en un *en vivo*, reunión espacio/temporal, pierde su razón de ser. Es por ende el arte que, al persistir, salvará el contacto inter-persona, el encuentro corporal humano. O, dicho de otra manera, es sólo el encuentro de cuerpos humanos en un mismo lugar y un mismo tiempo, el que salvará al teatro (si es que acaso éste precisara de salvación).

Acuerdo con Gumbrecht cuando señala que es el teatro un lugar que recupera y privilegia el encuentro de los cuerpos, ante un mundo cada día más intervenido por la comunicación mediada, la cual hace, en sus palabras, que: “nuestras ideas, nuestros imaginarios y nuestros ensueños estén cada vez menos donde están nuestros cuerpos” (2012:10). Y prosigue:

No podemos evitar tener un cuerpo que utilizamos ocasionalmente y cuyos efectos muchas veces ponemos entre paréntesis, pero estamos perdiendo la capacidad de ser un cuerpo, eso es, la habilidad de dejar que el cuerpo sea una condición de realce de nuestra existencia. (2012:12)

Asumiendo al teatro desde este lugar es que me refiero al mismo como resistencia, ante la avanzada mediatizante, que hace, también al decir de Gumbrecht que: “Estemos infinitamente a disposición, pero escasamente presentes” (2012:4). Y como concluyera Icle: “En un mundo cada vez más mediatizado, sustituido en todo aquello que las tecnologías de comunicación e información pueden simular, pensar la presencia se vuelve en una tarea política, como ética de relaciones”. (2012:15)

Ahora bien, *qué persigo, busco o anhelo cuando asisto al teatro*. Tengo la necesidad de salir conmovida de ahí, modificada, que eso a lo que asistí me con-mueva, en el sentido de llevarme-con (Conmover: del latín, “conmovere”, mover completamente). Y percibo que esto sucede cuando siento que el actor me transmite algo, un *no sé qué*.

Entonces surge la inquietud de preguntarme *con qué conecta el actor* cuando como público percibo que me transmite algo. Observo que esta percepción no se limita sólo a mi experiencia como espectador de teatro, sino que se extiende a la asistencia de un espectáculo de danza o música en vivo. No obstante, podría tratarse aún, sólo de una sensación o gusto personal, que variará de acuerdo a quién sea el público. Me pregunto si una inquietud de tales características podría ser válida como punto de partida en una investigación. La subjetividad de la misma, la imposibilidad de circunscribir esta sensación *de que el actor me transmite algo* como atributo del actor y algo limitado a él, o como algo tan subjetivo que implicara una referencia ineliminable al yo, me hacen desestimarla. Es ahí cuando aparecen los Estudios de la presencia, que surgen en Brasil alrededor del año 2011, como una respuesta a mis inquietudes. Su fundador, Gilberto Icle, refiere que no son una disciplina, sino un enfoque, una mirada que atiende al conjunto de las prácticas performativas, entendiendo por ellas, aquellas situaciones en las cuales seres humanos se dan a ver a otros seres humanos, en prácticas más o menos sistematizadas, sea por medio de creaciones específicas consideradas como espectáculos, sea como comportamientos restaurados y culturalmente aceptados. Extendiendo su espectro de posibilidades argumentativas más allá del teatro, la danza y la performance. Contemplan especialmente el estudio autorreferente, o sea, cuando el propio artista es el investigador. Tratan de escrutar en distintos medios de investigación, otras posibilidades, otros conceptos, por medio de los cuales paradójicamente, se pueda describir lo que el lenguaje no puede describir. Entrever en el dominio del lenguaje, los elementos no lingüísticos.

Icle en referencia a la *presencia*, señala que:

(...) ella proviene de un imaginario indefinido sobre la actuación, sobre la performance. En efecto, indica una sensación de algo que se evade de la palabra; algo que no cabe en el lenguaje. Parecería un no sé qué, que tal o cual actor pone en marcha. Ella implica, por lo tanto, una relación. Estar en presencia de alguien significa, por lo menos, dos personas. Uno no puede estar presente o tener presencia, en el sentido teatral, cuando está sólo. (...) Eso señala el hecho de que la presencia no es sino una experiencia de presencia compartida. Es algo que está ubicado en la interacción, así que no podemos hablar de la presencia en sí misma, sino de una experiencia que compartimos cuando somos performers o cuando asistimos a una práctica performativa. (2012:6)

Estas consideraciones conectan con las características esenciales del teatro, y recuperan lo que Grotowski señalara como definitorio del mismo y sin lo cual no puede existir: la relación actor/espectador. Como el teatro, implica por lo menos dos personas, en un espacio/tiempo. Hablamos entonces de encuentro de presencias vivas. Sabemos de lo efímero del teatro, se consume en el mismo momento de su ejecución, es por ende *el arte del presente por excelencia*. Es el aquí y ahora.

Desandar el camino de reflexiones sobre la presencia, permite descubrir que es una exhortación común en la práctica del actor. Cuántas veces en la formación como estudiantes de teatro y/o como actores, se reclama ese *aquí y ahora* (*espacio y tiempo*, en relación a privilegiar el espacio y tiempo que el actor comparte con el público y no al que puede referenciar en un personaje que pertenece a un pasado imaginario). Cuántas veces se escuchan observaciones de profesores y maestros, aún más, de directores, que reclaman al estudiante, al actor, *estar en presente*. Se les dice que no estén ni en lo que va a venir, ni en lo que ya pasó, sino en lo que está sucediendo ahora mismo, aquí. Por eso el teatro es inaprensible, o irreplicable, en el sentido de que nunca se podrá repetir igual el mismo momento, ni yo seré el mismo, ni el público, ni el lugar. Como enunciara Heráclito "nadie se baña dos veces en el mismo río". Icle refiere:

Podemos pensar la presencia como estar en presencia de alguien en el sentido espacial del término o en su dimensión temporal, cuando uno está en el presente. La presencia puede, aún, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se torna presente. Así que objetos, lugares, seres, pueden tener una presencia, la presencia de algo invisible. (...) Cuando empleamos la palabra para designar la calidad de actuación, de algún modo, la empleamos con todos estos sentidos y otros. Ella se mezcla con la propia actuación, ya que es necesario estar en presencia del público para que suceda lo que llamamos teatro. Por eso la presencia empieza a ser empleada no sólo como calidad, sino también como esencia, de la actuación teatral. (2012:6)

Los Estudios de la presencia se articulan a partir de la obra de Hans Ulrich Gumbrecht en torno del objetivo de evitar la interpretación como única y exclusiva vía de acceso a la verdad o al conocimiento. El autor desarrolla su crítica a la hegemonía de los significados en "Producción de Presencia" (2004), donde analiza aquellos fenómenos y dimensiones de la cultura ante los cuales no se puede reaccionar adecuadamente a través de actos de interpretación. Gumbrecht demuestra de qué manera la era moderna se estructuró en torno de la idea de que la representación nos proveería de los elementos a

través de los cuales seríamos capaces de acceder al mundo, conocerlo, dominarlo. Esto ha llevado a la división entre cuerpo y espíritu (o mente), según la cual todo está escindido en profundidad (espíritu o mente) y superficie (cuerpo, texto).

A partir de la crisis de la representación, se originó la crítica de la hermenéutica como vía de acceso a la verdad y las cosas del mundo. Gumbrecht muestra cómo a partir de la era moderna la *Cultura del significado* (Campo hermenéutico) se tornó en medida de todas las cosas importantes, sobreponiéndose a la *Cultura de la presencia* (Campo no hermenéutico). Con una sobrevaloración de la mente en detrimento del cuerpo. Pero a la vez llama la atención sobre cómo en un mundo cada vez más mediatizado a causa de la sustitución del contacto corporal por la tecnología, se hace presente el deseo de restablecer el contacto con los cuerpos. Así, surge la intención de indagar sobre la noción de presencia, poniendo en tensión lo vivo y lo permanente.

La problemática establecida en nuestra investigación es cómo articular, en la conformación de una dramaturgia escénica, dos entidades que emergen como opuestas. Por un lado; lo imprevisible y efímero de lo que sucede en el tiempo presente y por el otro; aquello perdurable, permanente, vinculado al mundo del significado. Sin embargo, estos dos campos a los que alude Gumbrecht como, *Hermeneútico* (mundo del significado) y *No hermeneútico* (mundo de la presencia), podríamos cuestionar si son campos opuestos o complementarios. ¿Puede el hombre prescindir de uno de ellos en su construcción como ser humano? Y en el teatro, ¿es quizás esa dramaturgia escénica la que debe ser flexible, para servir de medio en la articulación de estos dos campos?

DESARROLLO

Lo primero fue encontrar el lugar tangible, al desafío que implicaba trabajar con una noción (la presencia), no es una definición acotada a unas palabras, sino algo que las palabras no alcanzan a describir. Una noción tan abstracta en cierta forma, implicaba encontrar el lugar palpable.

Se partió del trabajo de la materia (ser humano) atravesada por el *aquí y ahora*, el presente.

Las indagaciones tuvieron centro en los ensayos (encuentros), donde las inquietudes, las preguntas y posibles respuestas, las dificultades, aparecieron marcando el rumbo del proceso y los pasos a seguir.

Durante los mismos la tesista desarrolló el triple rol de: investigadora, directora y actriz. Contó con un grupo de 6 actores más y una asistente de dirección.

Se comenzó desde la acción, desde el primer día, aún antes de la presentación formal, los actores se dieron a conocer y se presentaron, a partir de sus cuerpos en el espacio. Se podría decir que lo primero no fue el texto (ni la expresión verbal), sino sus cuerpos.

Como punto de partida se tomó el lugar inesperado para el actor, sorpresivo, no cómodo. Por eso mismo no se partió directamente del texto, ni se les solicitó que aprendieran la letra en primer lugar.

El texto (“7 Voi Due –sois vosotros dos– “, que es de autoría de la tesista) sería un mapa. La manera de recorrerlo es lo que interesaba. Por tanto, se procuró evitar que el actor hiciera pie en su lugar cómodo, que se escondiera tras el texto, o que ya previera a partir del mismo, situaciones y reacciones.

El factor sorpresa como aspecto metodológico fue clave como puntapié inicial. Se apuntaba a liberar al actor de defensas habituales y prolegómenos intelectuales, para que tuviera que reaccionar y accionar, según las condiciones del momento presente.

Se estudió la forma de *actuar/accionar* de cada *actor/persona*, es decir, un y otro aspecto. Para lo cual lo primero fue la expresión de sus cuerpos en el espacio, bajo el estímulo musical. Era importante conocer cómo estos cuerpos hablan, cómo se desenvuelven espacialmente, qué hábitos tienen, qué flaquezas y potencialidades presentan. Por otra parte, la música suele producir ese efecto catalizador, que nos impide serle indiferente. Lo que aparecía con mayor o menor nitidez era la persona del actor, y conjuntamente sus mecanismos actorales; sus concepciones; sus miradas, sobre el teatro, sobre los compañeros y sobre sí mismos. Esto fue posible mediante la metodología propuesta en cada ensayo, a los cuales se los denominó: *Encuentros*. Éstos comenzarían con un calentamiento, para hacer disponible el cuerpo a la escena. Y sobre todo en las primeras instancias, desinhibirlo y ponerlo bajo la mirada del otro y de uno mismo. Luego, el trabajo de indagación específico a desarrollar cada día. Y al final, un espacio para la expresión, la escucha y la reflexión.

La razón por la cual se denominó así a los espacios que comúnmente damos en llamar: ensayos, es porque se pretendía, de esta manera, materializar una intención sobre

lo que se procuraba que cada ocasión fuera. No un ensayo (del latín: *exagium*=acto de pesar. Cuya acepción en teatro corresponde a: representación, a modo de prueba, de un espectáculo antes de realizarlo en público). Sino un encuentro (acto de coincidir en un punto dos o más cosas. Acto de encontrarse dos o más personas. Reunión, concurrencia).

Esta posibilidad y esta consciencia de *ir al otro, al encuentro del otro*. Como sucede cada vez que nos enfrentamos a una situación nueva, o a una persona nueva. Desconocemos qué acontecerá, podemos prever acciones, palabras, posturas. Pero lo que realmente sucederá, ahí, sólo se dará ahí, en ese momento, que no es controlado por nosotros. Como expresara Costa Habeyche en relación al teatro: "...en esa ocasión única de encuentro, que no es dada, ni cierta, ni para el actor, ni para el espectador". (2012:5)

Con base en lo anterior se prefirió asumir esta realidad, y expresar así una voluntad de disposición, de abertura, a lo otro, a lo nuevo, al presente. Saber que aquello que sucediera, sólo se concretaría ahí, con el otro. En relación a esto, Grotowski señala:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. El teatro es también un encuentro entre la gente creativa, soy yo, como director, quien se enfrenta al actor, y la autorrevelación del actor me permite una revelación de mí mismo. (2008:51)

En esta investigación se hizo vivo el deseo de autorrevelación conjunto, actor/director, que Grotowski menciona. Es también desde esta perspectiva que se adoptó esta denominación y postura.

Luego se incorporaron improvisaciones, aquellas que por su mecanismo generan dramaturgia de actor y director. El cuerpo sólo en el espacio, cómo generar ficción a partir de ahí. Pero evitando recurrir a la intelectualización o la necesidad de coherencia verosímil o de contar una historia. Todo esto en un esfuerzo de mover al actor de su lugar habitual, y procurar que estuviera más disponible a la reacción, y al presente. Con reacción se pretendía expresar la posibilidad de actuar, sin interponer el juicio previo a la acción, de si lo que hago está bien o mal, si tiene sentido o no, si contribuye al hilo conductor de una historia. Sino actuar, por impulso, en respuesta a lo que recibo. Más adelante se descubrirá cómo, esta reacción que se le pide al actor, sobre la que se hace énfasis en las

improvisaciones, encuentra las palabras que parecen mejor definirla, en relación a lo que se busca, en la forma como se entiende *reacción* en la precisión psicofísica en el acto total, que en palabras de Grotowski es: “Toda acción de orden psicofísico, que, siendo una consecuencia directa de un impulso, no es racionalmente controlada” (en Olinto, Bonfitto: 2013:13).

Aquí aparecen las primeras dificultades, ya que se trata de un grupo heterogéneo, que no cuentan todos con el mismo lenguaje o información, o bagaje de conocimientos. Transitar la experiencia, la frustración inicial de no poder lograr este mecanismo como se esperaba, lleva a la reflexión sobre el papel y la articulación de nuevas pautas dentro de esa forma, para acentuar lo que es de interés. Así se descubre que ciertas pautas (tales como: atención a los estímulos del espacio y del compañero; no tener idea previa; evitar que lo primero en aparecer sea la palabra; que lo primero sea el cuerpo; no hay historia que contar; una idea después puede transformarse y mutar en otra y así sucesivamente; lo importante es el juego por el juego mismo) que nacieron de la necesidad de un actor presente, activo, ejecutivo, siendo; tienen vinculación directa con lo que Grotowski denomina: contacto-impulso-reacción. Estas palabras parecen reflejar exactamente lo que la investigación pide o precisa, y comienzan a utilizarse como conceptualización que acompaña la práctica, a la vez que su implementación, lleva con el tiempo, a otras conceptualizaciones. Así aparecen en Olinto-Bonfitto:

Al continuar con este razonamiento se podría decir que estas 3 nociones: contacto-impulso-reacción, por estar correlacionadas de manera dinámica y difusa, podrían ser concebidas como un “ciclo espiralado” a través del cual los movimientos, hablas y sonidos producidos por el actor se manifiestan orgánicamente.

<Algo estimula y ustedes reaccionan; ahí está todo el secreto>. No hay impulsos y reacciones sin contacto, el contacto es una de las cosas más esenciales.

¿Qué es el contacto? Las acciones de una estructura serían reacciones psicofísicas generadas por la conexión con los demás compañeros y con todo lo que está alrededor del actor en el momento presente en el que la escena se desarrolla.

Dar y tomar. El contacto sería por lo tanto una especie de actitud activo-pasiva del actor, de dejarse afectar, lo que le permite responder a diversos estímulos externos (de fuente real o imaginaria, siendo u otro individuo, o un objeto o el espacio) transformándolos en impulsos orgánicos, que enseguida se desdoblarán en reacciones psicofísicas. (2013:13)

“Algo estimula y ustedes reaccionan, ahí está todo el secreto”, señala Grotowski en la cita de Olinto-Bonfitto, sin embargo, puede comprobarse en la práctica cuán difícil se torna la reacción. Precisamente porque el actor, la persona del actor (es decir, el actor no deja de ser una persona, aunque tal aclaración parezca absurda), muchas veces no se deja llevar por su impulso, sino que interpone un gesto. A veces por falta de costumbre, por estar habituado a otro modo de actuación. A veces por temor a quedar desnudo, mostrarse a sí mismo, hacer ver algo que tal vez preferiría ocultar, por temor a ser él mismo. Es aquí cuando se hacen visibles las máscaras que cada uno de nosotros llevamos. Éstas que se van transformando en barreras y límites, que nos impiden ser, hacer y acercarnos al otro.

Grotowski diferencia claramente el *impulso* del *gesto*:

Se entiende por impulso aquello que precede al movimiento y es visible en el cuerpo antes que el movimiento en sí ocurra. Según la concepción grotowskiana, el impulso se diferencia del gesto; en la medida en que éste último se origina en regiones periféricas del cuerpo –manos, brazo, piernas y pies–, el impulso, al contrario, parte siempre de la columna vertebral. (en Olinto/Bonfitto 2013:13)

En estas primeras improvisaciones se hacen evidentes también las dificultades en relación al texto, mejor sería decir la palabra. Cuando aparece suele ser en un sentido explicativo, gráfico, sobre lo que se hace. O aparece la palabra y con ella la historia, y se pierde la reacción y el juego por el juego mismo. O si no, no aparece, y las improvisaciones parecen tornarse en oficio mudo. Se evidencia la disociación palabra/cuerpo.

Mientras se desarrollaban estas improvisaciones, que adquirirían modificaciones con el transcurso del tiempo, se emplearon recursos que provenían de la práctica y la experiencia de trabajo con diferentes directores/pedagogos. Por ejemplo, algunos de los primeros ejercicios realizados fueron los de: *estar con nosotros*, *leer con nosotros*, *construir con nosotros*. (Esta nominación es personal, como una manera de darle entidad a un ejercicio que como actriz había realizado en una experiencia de taller a cargo del director: Diego Aramburo).

Uno de aquellos ejercicios fue llevar un tema musical a elección, el que más les gustara. Y luego la pauta sería: escucharlo con nosotros. Algo que leído parece tan simple y por eso mismo se torna complejo.

En este ejercicio se recurrió a la técnica del “Performer grotowskiano” (Grotowski, 2004:2). Específicamente la propuesta del Yo-Yo, que nace a partir de la inspiración de Grotowski en los textos antiguos que decían: “Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá” (2004:2), así, él se refería al peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo, y proseguía:

Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un yo-yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta.

El Yo-Yo, como describiera Grotowski, no significa estar cortado en dos, sino ser doble. Pasivo en la acción y activo en la mirada. Pasivo, que quiere decir receptivo, y activo, estar presente.

La ejecución de este ejercicio significó un paso trascendental en la búsqueda, marcó el rumbo del proceso y fue movilizador en la percepción personal y grupal.

Como pautas concretas en su ejecución, estaban las siguientes:

a) cuerpo sin defensas, abierto a las influencias del entorno (una kinésica-proxémica particular que tiene que ver con el casi no movimiento, estar de pie, las piernas abiertas un ancho de caderas, los brazos penden al lado del cuerpo, no se entrecruzan, no se apoyan unos en otros. Y el mismo tratamiento para los miembros inferiores. La frontalidad, el cuerpo del actor de frente al cuerpo del espectador).

b) la mirada dirigida directamente a los ojos del espectador, sosteniendo dicha arbitrariedad, y generando a partir de esta composición una comunicación directa. Estableciendo un *puente con la mirada*.

Vale destacar que estas pautas técnicas corresponden a todos los ejercicios realizados bajo la modalidad del Performer grotowskiano (es decir, también aquellos que más arriba se denominaron como: *leer con nosotros y construir con nosotros*).

Como ya se expresó, algo que parece tan simple, como escuchar una canción que le guste mucho al actor, significativa para él; se torna complejo cuando las pautas son las mencionadas. Tal vez porque la quietud es lo más difícil de hacer en el escenario. Aunque esta quietud o pausa, se trate más bien de un movimiento de otro tipo, de una acción de otra naturaleza. En palabras de Fernandes:

En el contexto contemporáneo amenazador, invasor e incontrolable, la quietud entendida como pausa dinámica, restaura la estabilidad del sujeto, lo que permite una interacción real basada en el flujo de presencia. Estable y diferente de lo estático. Es a través de la quietud, que, paradójicamente, el sujeto resiste el movimiento extremo y activo hacia afuera y el intenso movimiento interno. Por lo tanto, hacer una pausa o parada es intrínsecamente dinámico, es constante cambio.

La parada o quietud es una forma minimalista de abordar el aquí y ahora, por más inestable que sea y justamente por eso. (2012:11)

El solo estar en escena, el trabajo sobre el despojo de barreras. La persona del actor como materia, la voluntad de ser, de estar aquí, con nosotros. El cuerpo como parte de la persona. El riesgo de mostrarnos sin defensas, el desafío de conseguirlo. La desnudez.

En la modalidad de *leer con nosotros*, inicialmente se utilizaron textos diversos. Y sólo después de esta primera aproximación, textos de distintas escenas de la obra. Se repite lo mismo que para con la música, la dificultad suele ser del tenor de no poder simplemente estar y leer en esta disposición de apertura. O no conseguir sostener la mirada. Ese puente que se construye con la mirada actor/espectador.

Una vez avanzado el proceso, cuando ya la letra estaba memorizada, recién se indagó sobre *construir con nosotros*. Las pautas son las mismas y la búsqueda está orientada a poder construir el sentido de las palabras que el actor emite, junto con el espectador que está presente con él en ese momento. Por lo tanto, esto exige una percepción abierta, dispuesta e incierta. Una intencionalidad que no queda cerrada en la voluntad del actor.

En este trabajo no se procuró generar estados de afección, sino estados de pureza, desenmascarar a la persona detrás del actor, en un intento de pulir lo relacional. Lo vincular: actor/espectador, actor/actor, actor/entorno, actor/persona. Suponiendo intuitivamente que el ser, la honestidad del ser en escena, es como una forma de presencia.

Retomando a Grotowski:

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a una reacción externa (...) La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (2008: 10 y 11)

En este trabajo procuramos aplicar esta “vía negativa” que Grotowski señala, enfocándonos en la “destrucción de obstáculos”. Aquellos que ya mencionamos como defensas que el actor interpone para tal vez no dejarse afectar, no dejarse ver, cuando aparece el gesto en lugar del impulso. Por eso podemos afirmar que de algún modo se tuvo que destruir para construir. Destruir una forma para construir una disposición, ya que es necesario un cuerpo, un actor, abierto perceptivamente, dispuesto, sensible. Un cuerpo que es atravesado por esa mirada que encuentra la suya propia, por la mirada del otro que lo constituye. Atravesado por el texto que emite.

Estas palabras podrían sonar superfluas si no se tiene en cuenta la complejidad de esta tarea. En la práctica se observa en el cuerpo, en la persona del actor, la dificultad para conseguirlo, para abandonarse al tiempo presente sin certezas. Copeau refiere:

La idea de una sensibilidad que se persigue a sí misma, de una espontaneidad que se busca, de una sinceridad que se trabaja nos hace sonreír fácilmente. (...) Que se reflexione, antes, en la naturaleza de un oficio en el que hay mucha materia que revolver. La lucha del escultor con la arcilla que él modela no es nada en comparación con las resistencias que oponen al comediante su cuerpo, su sangre, sus miembros, su boca y todos sus órganos. (En Costa Habeyche, 2012:5)

Como mencionáramos, se inició la investigación con las improvisaciones descriptas, a las que llamaremos: *relacionales*, sin idea previa, que con el paso del tiempo sufrieron modificaciones o especificaciones en las pautas (tales como: me sitúo en el espacio -atento a los estímulos propios y del medio, s/idea previa- ; atento al compañero y sus estímulos, qué tomo, qué rechazo, qué propongo -si rechazo es porque propongo otra cosa- ; no hay historia que se cuente -la historia se rompe, se arma y se desarma- ; lo importante es la reacción a lo inmediato, generar y negar un estímulo; no pierdo de vista al público y al entorno; cada vez que aparece la idea no me instalo en ella).

Sin embargo, en el proceso y como manera de aproximarse al texto específico de la obra, se comenzaron a desarrollar modalidades diversas de improvisación, que se denominaron así:

- a) Situacionales: los actores improvisaban teniendo en cuenta la situación referida en cada escena. Para lo cual había un trabajo previo de diálogo actor/director sobre la escena. (Aquí, en algunos casos, sin llegar a desarrollar ni ahondar en el *método de las acciones físicas* de Stanislavski, se emplearon ciertos elementos tales como: objetivo, circunstancias dadas).

- b) De intención: a partir de la lectura, procurando recuperar las palabras del texto. Éstas llevadas a la escena por medio de la improvisación, comenzaban a cargar de sentido cualquier acción ejecutada por el actor, más allá de su voluntad. Por el propio peso del significado. Lo cual resignificaba lo que ellos hacían, y en ocasiones, aun cuando había intenciones veladas en el texto, que no siempre los actores interpretaban de la lectura, éstas se hacían presentes de igual manera.
- c) Vinculares: el objetivo que se perseguía con ellas era generar vínculos entre actores/*figuras representadas*, por lo tanto, eran metatextuales, se podía y pretendía improvisar más allá de la letra de una determinada escena, generando incluso situaciones que no se hallaban dentro de la obra.

Una vez que se superó esta etapa, bastante avanzado el proceso, los actores comenzaron a trabajar con el texto que habían memorizado.

Aquí comenzaban a conjugarse vivamente todos los elementos trabajados con antelación con la dramaturgia textual.

Si bien desde el inicio del proceso se habían hecho jugar la palabra y el cuerpo, a partir de este momento se comenzaba a conjugar el mundo de la presencia, con el mundo del significado, en el trabajo puntual de creación de la dramaturgia escénica.

Nada en el proceso está taxativamente separado, ya que una cosa contribuye a la otra, sólo que el trabajo se va paulatinamente enfocando en distintos objetivos. Transitar esta etapa conllevó interrogantes puntuales, que hacían replantear la labor escénica a desarrollar por el actor.

Como el trabajo desde el inicio se había planteado desde ellos, persona del actor, en la búsqueda de quitar máscaras, vicios de oficio, defensas, y *ser ellos*. Ahora atenerse a las palabras precisas del texto, crear la situación de ficción, conllevaba interrogantes y parecía producir un retroceso en lo capitalizado hasta el momento. Era desde ellos, pero no eran ellos, ni sus palabras, en algunos casos ni siquiera situaciones cercanas o posibles de vivenciar. ¿Cómo hacerlo, sin crear personaje?

En este momento de la búsqueda se tornó de capital importancia retomar a Guénoun en su nominación de “figura representada”. Y tratar de esclarecer desde qué lugar se abordaría esta entidad. Lo cual obligó a buscar una manera de definirla. Así es como se articuló la siguiente definición, para este trabajo específico:

FIGURA REPRESENTADA

No es personaje, no está el acento puesto en la personificación. En construir un modelo de persona, en base a ciertas características. Como actor represento una figura, con mi propia materialidad, el cuerpo se impone por su propia materialidad, que tiene un peso fuertísimo más allá de cualquier esfuerzo por la búsqueda que fuere. El esmero no está puesto en una mayor fidelidad a un supuesto modelo que se pretende, sino en hacer viva en mí una situación determinada, desde mi edad, mi cuerpo, mi color de cabello, mi tono de voz, mi gestualidad. Una especie de <yo en situación>. No pretendo por lo tanto encontrar la forma en que tal personaje se mueve, camina, se sienta; ni mucho menos su tono de voz. Ya que lo óptimo de acuerdo a esta óptica será mi voz en situación, mi propia voz, cómo reacciona, qué inflexiones tiene. Lo valedero sería algo así como lo <orgánico>. Aquello verdadero que fluye de mí, por la situación (de ficción en que me encuentro). La figura representada se encuadra dentro de la representación. Pero entendiendo por ésta: el volver a presentar. Presentar como poner en presente, hacer vívido en el <aquí y ahora>, algo, eso, específico, determinado. Al hacerlo presente, aun cuando conlleve determinadas marcaciones a seguir (cierto protocolo, o secuencia) es fundamental el traer <eso> al momento presente. Por lo tanto, lo pautado es una estructura, pero el recorrido de ella será cada día distinto, como lo soy yo mismo, y los días, y las personas que me rodean. La atención y permeabilidad se imponen como factores fundamentales a tener en cuenta, en cada ocasión, única e irreplicable, como cada momento de la vida lo es.

Vale aclarar que igualmente se trabaja con una alteridad, por un lado, como expresa Fernandes: “En este espacio-tiempo simultáneo, la alteridad se encuentra en el corazón de la identidad y viceversa, como ya nos indicó Denise Jodelet; “en el núcleo de la experiencia personal, siempre hay una experiencia de alteridad”. (2012:7)

Y, por otro lado, Guénoun sostiene que:

Estar en el escenario, conseguir liberar existencia en el escenario, no es sólo estar presente –o estar presente es mucho más complejo que esto– (...) debe ser trabajado por una alteridad para poder entregarse o liberarse.

Esta es la función que cumple muy a menudo el texto, otros medios también la pueden cumplir hoy en día. (...) En el fondo el hecho de entregarme es una experiencia del ser, una prueba del ser, y lo que ayuda a ampliar el campo de dicha experiencia, lo que

ayuda a mostrar algo que no se consigue en la vida ordinaria, es esta experiencia de alteridad. (2004:3)

Se considera que, en esta propuesta, no sólo el texto supone una alteridad para poder trabajar esta “experiencia del ser” como menciona Guénoun, sino que además el trabajo sobre el dispositivo del Performer grotowskiano, implica también esa alteridad, materializada con el *punte que se establece por medio de la mirada* con el espectador.

El mayor tiempo de esta investigación estuvo destinado a liberar al actor de sus barreras, lo cual involucraba necesariamente a la persona del actor. Coincidimos con Copeau cuando manifiesta:

Si el actor es un artista, es de todos los artistas el que más sacrifica su persona al misterio que ejerce. Nada puede dar que no sea de sí mismo, no como efigie sino en cuerpo y alma y sin intermediario. (...) al mismo tiempo actuar y ser lo que se actúa. (En Costa Habeyche, 2012:1)

En el afán por conseguir este despojo se ejecutaron (además de los mecanismos mencionados) una variedad de ejercicios que funcionaron como dispositivos por medio de los cuales abordar la presencia. Todos ellos perseguirán la misma finalidad: descubrir la persona tras el actor; disponibilidad a la reacción; conexión con el presente; *contacto*; *liberar existencia en el escenario*, en este camino de *poder ser en escena* (vinculado a la noción de figura representada con la cual se operó).

Se avanzó en la dirección de abrir la percepción del actor al *toda*, así los calentamientos sufrieron modificaciones destinadas a conseguirlo, se recorrió un camino ascendente en dificultades y pautas.

En el seno de los calentamientos se fue gestando un ejercicio que se consolidó como otro pilar en la investigación, un hallazgo particular, propio de esta búsqueda. Al que se denominó:

EJERCICIO PERCEPTIVO

En él se condensa lo procesual del trabajo, la progresión. En un principio aparece como un medio para lograr conexión en el grupo y más adelante, como consecuencia de un accidente, o de los imprevistos del tiempo presente, adquiere cambios, con las siguientes pautas que lo determinan: el movimiento nace del círculo, de mirarse atentamente a los ojos unos a otros, de algo pequeño paulatinamente irá a algo más

grande. Recién después vendrá el desplazamiento. En el espacio procurar: equilibrio; velocidades; niveles; también es válido quietud, sostener y lentísimo. No viene indicado ningún líder desde fuera, nosotros desde dentro lo decidimos. Por lo tanto, <abiertos perceptivamente>, no me <ensimismo>. No siempre propone el mismo. Dejo que se desarrolle algo antes de proponer otra cosa. No siempre círculo, no siempre seguir al que propone. La cara también baila. Paulatinamente se va abandonando la idea de líder, y con el paso del tiempo se modifica a:

Debe procurarse eliminar el concepto de líder por devenir. Algo deviene en otra cosa, por eso exige una percepción máxima del entorno. Es <todos como si fuéramos uno>.

Es relevante la aparición del *Ejercicio perceptivo* en el proceso, porque mediante su ejecución y evolución en el tiempo se fueron trabajando aspectos fundamentales de la búsqueda, y funcionó como nexo entre la primera y segunda etapa del proceso (tomando como límite entre una y otra, el trabajo sobre la puesta en escena). Así, a partir de la repetición del mismo, se constató que para que efectivamente funcionara era preciso se dieran las siguientes condiciones, las cuales a su vez se podían extrapolar como requerimientos para la escena:

- *La escucha* apareció como primordial, era preciso estar abierto perceptivamente, muy atento, para evitar el ensimismamiento (el encerrarse en el autogoce o autopadecimiento, sin percibir lo que sucede alrededor; el generar una barrera que proteja al actor de cualquier cambio externo que pueda desestabilizarlo; el querer todo el tiempo tener el control de la situación, creyendo que la propuesta teatral que se ejecuta sólo depende del actor y del grupo que lo acompaña, sin dar cuenta a la trascendental importancia de un espectador, que además de espectar, modifica al actor y éste al espectador) y así permitir el devenir de un movimiento en otro. Aquí se asoció *la escucha* al *contacto* grotowskiano, y se la trabajó incluso en otras instancias, fuera de este ejercicio.
- *La imposición violenta*, así se denominó exactamente a todo lo contrario de la escucha. Por lo tanto, esto es algo que se debía evitar, y guarda relación con no estar disponible en el tiempo presente a lo que acontece como ánimo o

latir grupal, aquello que conspira contra el devenir porque se impone sin atención al entorno, *como una vibración en otra sintonía*.

- *Intuición del actor para variar el ritmo*, como se procura un trabajo no monótono, con matices, y todo nace del interior del grupo, es preciso que el actor perciba la necesidad de variación, y que, en el hacer, y desde ahí, genere modificaciones.
- *Relajación previa*, para conseguir la conexión con el compañero y el entorno, se torna preciso aquietar la excitación, una actitud de calma que predisponga a la percepción.

Finalmente, también como consecuencia de la práctica, se efectiviza la apreciación de que este ejercicio es sumamente exigente, y demanda por parte del actor una atención permanente, sin posibilidad de desconectarse ni un instante. De lo cual se desprende la asociación establecida con las palabras de Grotowski: *“El actor debe reaccionar para el exterior, atacando el espacio que existe a su alrededor, en contacto, todo el tiempo”*. (En Olinto-Bonfilto, 2013:13)

Esta frase se establece como premisa que conducirá, la labor sobre la puesta en escena y la propuesta estética para el presente trabajo.

Como el interés asienta en lo actoral, y la relación actor/espectador, desde un inicio la voluntad para la puesta en escena fue el espacio vacío, que el público se encontrara en primera instancia con un espacio que está a la espera de él, que se le ofrece libre de cualquier connotación o atributo.

Además, el actor una vez dentro de la escena permanece allí, está presente aun cuando no participe actoralmente de ella. Ubicado en un lugar de frontera entre actuar y observar, entre esperar y accionar en la espera, entre ser visible y no.

Fernandes, expresa: “La presencia es la dinámica entre la experiencia y la consciencia, impresión y expresión, memoria y sustancia, el momentum entre la espera y el actuar”. (2012:8)

Una puesta de estas características exige un actor atento, capaz de entrar y salir con facilidad de las situaciones ficcionales. A la vez que la capacidad de estar sin afán de destacarse ni tampoco en situación de sala de espera, aguardando su turno. Un actor

dispuesto a estar visible para el público y sus compañeros todo el tiempo, construir con ellos y también ser capaz de escuchar y observar.

Por otra parte, la disposición física de los actores tiene doble vinculación: con la teoría de Gumbrecht y la etimología de la palabra presencia. Así como también con la disposición física del actor/performer de Grotowski.

Gumbrecht, al referirse al origen del concepto *producción de presencia*, señala cómo desde el principio ambas palabras le resultaron interesantes porque contenían en su etimología algo que ya estaba encerrado en el concepto, y que se relaciona con la posibilidad de tomarlas a ambas en sentido espacial. Emparentadas con la noción de movimiento vertical.

Así la palabra presencia, deriva de pre-esse, es decir, *estar enfrente*, en tanto que producción, de pro-ducere, es decir, *llevar adelante*.

En relación a Grotowski, sería retomar lo explicitado referido a la postura corporal trabajada en el Performer grotowskiano, la posición del actor en frente del espectador, en posición vertical. Postura que sostienen los actores prácticamente durante toda la puesta.

Continuando la reflexión sobre las posibilidades espaciales que las palabras otorgan e implican. La forma misma en que se ha dado en llamar a los ensayos, *encuentros*, contiene también un aspecto vinculado. Encuentro, también es: estar en frente de.

Ya desde la primera escena hay una presentación de cómo será el modo de vinculación con el espectador, desde el aquí y ahora, sin cuarta pared y sin composición de personaje. El primer ingreso al espacio lo realiza la tesista, quién recibe y saluda al público en la antesala, los acompaña a la sala, se sienta en medio de ellos y luego desde ahí hace su ingreso al escenario.

La puesta en escena cuestionó y resignificó el registro actoral. Se observa cómo las intervenciones de los actores cuando les <corresponde> su escena, son desarrolladas inicialmente como entradas y salidas, se aprecia en algunos un comienzo y final de escena solemne, no algo que fluye dentro de la dinámica de figura representada, sino algo más bien vinculado a un trabajo sobre personaje. Esto se vincula a patrones de comportamiento que cuesta romper y a la necesidad del actor de instalarse.

Más tarde se verá cómo se hace necesario que sea un todo que se metamorfosea dando lugar a focos de atención, correspondientes a la escena que se lleva a cabo. Y enfatizar sobre *estar construyendo en conjunta*, todo el tiempo, aun cuando no participo deliberadamente de una escena.

El concepto de figura representada comenzó a borrar en el decurso del trabajo las cualidades histriónicas, expresivas, y la actuación por momentos se volvió lavada. Se hizo hincapié por lo tanto en recuperar lo actoral, ficcional, con la *Compenetración*, vinculada a *creer en lo que hago y dejarme ir, sin dejar de estar acá*.

Y finalmente dos premisas importantes:

- 1) La mirada como sostén, la índole de la propuesta implica un estar todo el tiempo del actor en el espacio y ese construir con la mirada, que siempre debe estar viva. Ya sea en vinculación al compañero, a la escena que se lleva a cabo, o al público, pero siempre viva, presente ahí. En relación a esto, la mirada por momentos se volvía anticipatoria de la escena siguiente y éste fue otro aspecto que sólo se pudo trabajar en el decurso del último tiempo. Se impone por tanto la necesidad de una mirada presente, pero no impuesta. Atenta, pero no anticipatoria. Así, como pauta general común, ésta es una de las variantes que actualizan la actuación.
- 2) Estar haciendo música, esta pauta aspira a dotar al actor de protagonismo y decisión para entre todos construir una puesta como si se tratara de una melodía. Con altos, bajos, medios, y silencios sostenidos. Por el carácter mismo de la propuesta, la atención a lo que acontece en el tiempo presente, una marcación rítmica deliberada de por dónde debiera ir el latir de cada escena, y partiturizada previamente por la dirección, a la cual los actores debieran atenerse, sólo congelaría la actuación distanciándola de lo vivo. De allí la importancia de una consciencia rítmica grupal, que evidencia aquello que mediante el *Ejercicio perceptivo* se trabajó en relación a la intuición del actor para cambiar de ritmo. No todo queda subsumido al actor, hay aspectos que se señalaron desde la dirección como marcas, pero otros sólo se podrán recorrer y decidir en el presente de la actuación. Así se puede concluir que la puesta cuenta con ciertos soportes fijos y ciertos lugares de libertad.

Vinculado también al criterio en la actuación de: no repetir una forma, actualizar patrones fijos.

Todos los aspectos señalados volvieron sobre el trabajo del actor, y sus efectos determinaron la necesidad de afianzar conceptos y nociones trabajados. Todo en un afán de alcanzar un estar/ser del actor, no armado, no cerrado a una intencionalidad que se cierne sobre él.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación lo que se pretendió es articular, poner en diálogo, el mundo de la palabra con el mundo de la presencia, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita.

Así, se considera que la presente investigación aportó un lugar, una posibilidad de abordar lo perdurable de la palabra, en su relación con lo efímero de la presencia, desde la conceptualización de *Figura representada*, no aislada, sino vinculada y construida desde el diálogo con los mecanismos utilizados para abordar la presencia en escena (los cuales a su vez permitieron volver tangible lo intangible). El concepto se constituyó por los mecanismos y a su vez éstos, encuadrados dentro del concepto, funcionaron como sostén de la articulación.

La *honestidad del ser en escena* emerge como el resumen de lo que se pretende, como exhortación al actor a mostrarse como es, dejarse ver como es, sin interponer defensas, máscaras, gestos que suplantán impulsos. Para así poder liberar existencia en el escenario, entregarse en aquel gesto de exposición, liberarse en el escenario a sí mismo, en una extrema confrontación sincera que envuelva a su ser íntegro, eliminando resistencias y permitiéndole al actor ser íntegro en su encuentro con el otro.

En el decurso del trabajo, correspondía la conformación de la dramaturgia escénica. Llevar al espacio las palabras, trabajadas desde la noción, en la conformación de un nuevo mundo que vinculara los dos anteriores. Esto determinó la necesidad de que el actor: trascendiera el texto; no fijara su actuación en un gesto o decir determinado; estuviera presente y abierto perceptivamente todo el tiempo; capaz de hacer vivas esas imágenes y esas palabras (de acuerdo a cómo está él, su compañero, el entorno); consciente asimismo que eso es permanente cambio, dejándose afectar por eso y construyendo desde ahí.

Por otra parte, si bien hay un texto, un objetivo en cada escena, una cierta partitura física, no todos los movimientos del actor y sus desplazamientos en el espacio están pautados. Además, dentro del contenedor estructural del texto como guía, por encima de toda premisa, existe la de ser genuino y honesto con lo que sucede en el tiempo presente. Los movimientos, los desplazamientos, las posiciones en el espacio y hasta la letra podrían modificarse, mientras no se pierda la conexión con lo real (el entorno, lo relacional y las interpenetraciones de uno en otro).

Vale destacar que el descubrimiento del *Ejercicio perceptivo* aportó elementos claves para la puesta en escena.

Se llega así a la conclusión que en realidad lo que se trabaja es una *disposición* (de apertura, de recepción). No hay certezas. Es una apuesta permanente y el resultado siempre incierto, inaprensible e imposible de cerrar desde aquí. En constante cambio.

En relación a la lectura se considera que los diferentes teóricos, referentes e investigadores, citados y no, que acompañaron esta investigación, parecen hablar sobre lo mismo de diferentes maneras, se refieren a la misma necesidad o quizás el mismo deseo. Un teatro vivo que, como tal, se replantee su funcionalidad y que también pueda, por medio de aquello que lo ha instituido, dar respuesta a una exhortación que quizás como siempre sucede, viene de la mano de esas almas sensibles que en su hacer evocan la necesidad de no perder lo humano que nos define. De reencontrar en el arte los medios por los cuales el ser humano pueda, tal vez, conectarse nuevamente consigo mismo, reencontrándose y redescubriéndose en una práctica (en este caso el teatro) que como todo arte pone a la persona en diálogo con otra y así consigo misma.

Los actuales medios de vinculación de los seres humanos conspiran contra la posibilidad de afectación de un cuerpo por otro al propiciar modos de vinculación que no precisan de un espacio/tiempo compartido, que prescindan del encuentro de los cuerpos. Que por ende nos deshumanizan al favorecer la escisión del cuerpo y la mente. Trabajando el despojo y la disposición del actor se pone en valor la presencia. Así el teatro emerge como prototipo de un modo de vinculación humanizante.

Ese anhelo, de recuperar nuestra humanidad, atraviesa esta búsqueda. Y con él otro deseo, el de un teatro vivo, que busque, afiance, desarrolle y defienda su esencialidad,

el contacto inter-persona en un mismo tiempo y lugar, esencia que al fin no le es tan necesaria al teatro, como a nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, E. (2005), *La canoa de papel*. Bs. As. Arg. Ed. Catálogos.
- COSTA HABEYCHE, Gisela (2012), *Para vivir no basta estar vivo: presencia y ejercicio en el trabajo del actor*. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic. www.telondefondo.org
- DUBATTI, J. (2003) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Bs. As. Arg. Ed. Atuel.
- FERNANDES, Ciane (2012), *Pausa, Presencia, Público*. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- GROTOWSKI, J. (2004), *Dossier el Performer*. Revista El Apuntador. Año 3 n°8.
- GROTOWSKI, J. (2008), *Hacia un Teatro Pobre*. México D. F. Ed. Siglo XXI
- GUÉNOUN, Denis (2004) *¿Todavía teatro?* En Chevallier, J. Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo. México D.F. Ed. UNAM/Escenología/Proyecto 3
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2012), *Acerca de la hipercomunicación (y la vejez)*. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- ICLE, Gilberto (2012) *Para presentar los estudios de la Presencia en Argentina*. Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo. N° 16, dic.
- ICLE, Gilberto (2011), *Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas preformativas*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 1/n° 1. <http://seer.ufrgs.br/presenca>
- MAZZUCHELLI, Aldo (2005), *La producción de Presencia y las humanidades. Entrevista a H. U. Gumbrecht*. Revista Nómadas. N° 23. Octubre. <http://www.redalyc.org/revista.oa?id=1051>
- MOSTACO, Edelcio (2011), *Longe dos olhos, perto do coração*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 1/n° 2.
- OLINTO, L. y BONFITTO, Matteo (2013) *A Precisão Psicofísica no Ato Total*. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Vol 3/n° 3.